حركة الروى فى القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر فى التقعيد النحوى

د . محمد حماسة عبد اللطيف (*)

ليس من غايتى فى هذا البحث أن أتناول الشعر تناولا فنياً أو نقدياً . وإن كان الجانب الذى أود أن أجليه فيه – وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية – يعد أحد مقومات كون الشعر فناً مستقلا متميزاً ، وهو من أظهر العناصر الشكلية فى القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها اللغوى . والحديث هنا مقصور على الشعر الذى اصطلح حديثاً على تسميته بالشعر العمودى أو الشعر القديم فى مقابل الشعر الحر ، بل على مرحلة من مراحله اصطلح قديماً على وصفها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوى ، وهى الفترة التى حددها النحويون واللغويون القدماء لدراسة مادتها اللغوية واستصفاء القواعد اللغوية المختلفة منها .

ولعل حركة الروى فى القصيدة العربية تثير عدداً من القضايا النحوية والشعرية التى تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإنى أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثاً عن الفن الشعرى بمستوى ما من مستوياته ، وأن كل جانب من جوانبه – مهما بدا فى ظاهره بعيداً عن الفن الشعرى – يمكن أن يجر إليه – شاء أم أبى – بقية الجوانب الأخرى بدرجة تتفاوت فى القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة لأن قضية النسج اللغوى الشعرى معقدة متشابكة ، ولابد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال .

وإذا كان الشعر – كما يقول مالارميه – يبنى من الكلمات لا من الأفكار ؛ فإن أية معالجة للشعر ينبغى أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التى يقال بها الشعر ، وقواعد أى فن لابد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ؛ فلابد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكى يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة » (١) ولذلك يرى الناقد رينيه ويلك أن مدرسة النقد

(*) أستاذ النحو والصرف والعروض المساعد بكلية دار العلوم جامعة القاهرة .

الحقيقية هى التى ينبغى أن تتعامل بجديةمع مقولة مالارميه السابقة (٢)، ويلاحظ أن الهوة كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبى ، وأن اللغويين لا النقاد هم الذين اهتموا اهتماماً واسعاً بقضايا الأسلوب ولغة الشعر . (٣) .

ومن المنطلقات الأساسية فى تناول أية ظاهرة لغوية فى الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديماً أم معاصراً هو الذى يمتلك اللغة ، وهو الذى يبدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يبدعون النحو — —كما يقول الدكتور مصطفى ناصف — (٤) وكل إبداع مغامرة —كما يقول أحد الشعراء المعاصرين — والشاعر الذى لا يدخل كل يوم فى مغامرة جديدة مع اللغة التى يكتب بها يسجن نفسه فى دائرة من الطباشير تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قبانى « إن الشعر اء — لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمى الإنشاء — هم الذين يحركون اللغة ويطورونها ويحضرونها ويعطونها هوية العصر »(٥) » . والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيراً لقول ما يريدون (٦) . لذلك ينبغى أن نراجع أنفسنا كثيراً قبل أن نصف تعبيراً شعرياً ما بأنه خطأ ، ويحق لنا أن نتردد أكثر فى قبول ما ردده ابن فارس فى كتابيه الصاحبى وذم الخطأ فى الشعر (٧) ، لأن الشاعر هو الذى يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعرى ، واللغة بالنسبة له أداتة وغايته ، وهو يعانى فى سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفاً منها . يقول ذو الرمة (٨) :

وشعر قد أرقت له طريف   أجنبه المساند والمحالا

ويقول عدى بن الرقاع العاملى : (٩)

وقصيدة قد بت أجمع بينها   حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته   حتى يقيم ثقافه منآدها

ويقول سويد بن كراع (١٠) :

أبيت بأبواب القوافى كأنما   أصادى بها سرباً من الوحش نزعاً
أكالئها حتى أعرس بعدما   يكون سحيرا أو بعيد فأهجعا

ويروى ابن جنى قول الشاعر : (١١)

أعددت للحرب التى أعنى بها   قوافياً لم أعى باجتلابها
حتى إذا أذللت من صعابها   واستوسقت لى صحت فى أعقابها

وهذه المعاناة فى سبيل التجربة الشعرية تهون أمام الغاية المتوخاة منها ، فالشعراء يعتقدون – بتعبير بعض الشعراء المعاصرين – أن « الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذى يسمح له فى المجتمع العربى أن يلعب باللغة (١٢) . واللعب باللغة فى هذا السياق يعنى الإبداع بها . ويجب أن يسمح له النحويون بهذا أيضاً .

وإذا كان المتكلم باللغة – أية لغة – عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة ودلالتها ، والنظام التركيبى لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها والبعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله فى نظام مقطعى معين يعرف بالوزن ، ونظام صوتى خاص يعرف بالقافية . والقافية هى التى تختم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التى تليها . وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تتم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يمثلان الجانب الموسيقى البارز فيه ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أحد دافعين يدفعان إلى قول الشعر فى رأى أرسطو(١٣) . وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحداً (١٤) .

وكان يقصد بالإنشاد – وهو طريقة إلقاء الشعر قديماً – إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو « كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع بالمنشد صوته » كما يقول صاحب أساس البلاغة – والنشيد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت (١٥) . وكان بعض الشعراء يغنى فى شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صناجة العرب » (١٦) ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تبين موسيقاه « لأن الشعر وضع للغناء والترنم »(١٧) كما يقول سيبويه وهم يترنمون بالشعر ويحدون به « ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بمد الحرف » (١٨) ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفاً عن نظام الوقف فى النثر ، وقد عقد سيبويه فى كتابه باباً سماه « باب وجوه القوافى فى الإنشاد » قال فيه : أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون

الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون ؛ لأنهم أرادوا مد الصوت ، وذلك قوله (وهو امرؤ القيس) :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزلى

وقال فى النصب ليزيد بن الطثرية :

فبتنا تحيد الوحش عنا كأننــــا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

وقال فى الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لائمــو

هذا ما ينون . وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقــلى اللــوم عاذل والعتــابا

وقال فى الرفع لجريــر :

متى كان الخيام بذى طــــلوح سقيت الغيث أيتها الخيامــــو

وقال فى الجر لجرير أيضاً :

أيهات منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامى

وإنما ألحقوا هذه المدة فى حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم فألحقوا كل حرف الذى حركته منه » (١٩) وهناك وجوه أخرى للإنشاد تكشف عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم فى القافية بالكسر كقول امرئ القيس :

أغرك منى أن حبك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلب يفعــل(٢٠)

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

متى تأتنى أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها فى غنى فاغن وازدد (٢١)

فقد كسرت اللام فى الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (ازدد) المبنى على السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحياناً على مد الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة « ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه » (٢٢) كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لا تفاقها فى

عدد الحركات والسكنات » (٢٣) كما يقول حازم القرطاجنى — النزم فى الشعر العربى الوزن الواحد والقافية الموحدة فى القصيدة الواحدة من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ولم يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى فى القصيدة الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية فى الترتيب والزمن .

ووحدة القافية تكون بالتزامها أمرين — أولهمهما : الروى الواحد وهو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية (٢٤) إلخ . وثانيهما المجرى الواحد وهو حركة الروى سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى » (٢٥) ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما فى أواخر الأبيات » (٢٦) وبالغ بعضهم فى ذلك حتى إنهم ليطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضاً ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ، ومجانسة الحركة . ويتوخون فى القافية أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول. وذلك يكون من اقتدار الشاعر ، وسعة بحره »على حد وصف قدامة بن جعفر (٢٧)

ويقول أبو الفتح ابن جنى : « ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع... وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه (٢٨) وحكمه الذى يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتى مع بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركى كما سوف نرى بعد قليل .

إن للقافية الموحدة فى القصيدة العربية دوراً أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متماثلة للدوائر المقطعية — أى الأبيات — فى الشعر . وليس الهدف هنا بطبيعة الحال عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة فى القصيدة ، وبذلك اختلف دور القافية فيه ، ويمكن أن يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها فى القصيدة القديمة .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير فى اختيار الصور التى تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى القصيدة متباعدة فى مجالاتها الدلالية

كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات فى إطار واحد ، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التى تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب فى قصيدة واحدة مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى « وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص (٢٩)» وهذا معنى ما يرويه صاحب الموشح من أنه « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً » (٣٠) . وليس هناك معنى لما يسميه أدونيس « الإغراق فى الشكلية » الذى يؤدى — من وجهة نظره — « إلى تفكك القصيدة أى إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أن تكون له وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة »(٣١) ،لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية فى وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة الروى فى القصيدة يؤدى إلى طريقة تركيب البيت الشعرى تصويراً وتركيباً بحيث تتوافق حركته — إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرهما — مع الحركة التى يختارها الشاعر مجرى لروى قصيدته . فعندما نقرأ مطلع معلقة طرفة مثلا :

لخولة أطلال ببرقة ثهمـــد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

علينا أن نتوقع أن المقطع الصوتى الذى سينتهى به كل بيت فيها هو (دى) وسوف يتوارد على الذهن كذلك الكلمات التى تنتهى بهذا المقطع ويكون جزءاً من المتعة الفنية أن نرى كيف ينجح الشاعر فى سلك هذه الكلمات فى إطار صوره . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبيد :

عفت الديار محلها فمقـــامها بمنى تأبـد غولها فرجامهـــا

نتوقع أن المقطعين الأخيرين (م / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لابد أن تتكرر فى بقية أبيات القصيدة (ـامها) ولابد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة ،والقصيدة ثمانية وثمانون بيتاً ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروى تكون مفتاحاً للبيت كله ، لأن الكلمة فى آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتى والحركى مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهى تخدم فى اتجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوى ، وإيقاع القصيدة الصوتى .

ومن المعروف بداهة أن جزءاً من عبقرية الشاعر أن يؤائم فى تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوى للجماعة اللغوية التى يعيش بينها . والصياغة الشعرية لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعرى ، بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التى يموج بها ذهن الشاعر . وهى عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها ، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك (٣٢) .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو فى جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا تستطيع مخالفتهما بسهولة ، أو الابتعاد عنهما ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من ناحية أخرى تنظر إليه بوصفه شخصاً متميزاً وبوصفه أيضاً قادراً على تغيير بعض هذا المألوف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهى — أى الجماعة اللغوية — مهيأة لتقبل ما يأتى به الشاعر . وعلى هذا يحق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذى تناقلته الرواة جيلا بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقى القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوى لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصبح على النحاة — وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من نماذجها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة — ألا يفترضوا أو يشترعوا نظماً جديدة وأن يكون بحثهم فى إطار ما وجد ، لا فيما ينبغى أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف فى كثير من مظاهرها عن القواعد التى قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم — وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر — أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فناً » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف (٣٣) ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته « ضرورة » قد تدعو إلى تجنبه والنفرة منه ، مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة فى هذا النظام الشعرى . إن النحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية فى الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المطرد فى النثر ، أى أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر فى التقعيد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا « على أن كثيراً مما أنكر فى الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ، وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر » (٣٤) .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى فى القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا — إذا ورد من الشعر القديم مايعد مخالفاً للنظام النحوى الذى حدده النحويون — أن نخطئ الشاعر فى نظام الإعراب أو أن علينا فى هذه الحالة أن نصحح قواعد الإعراب — فى الشعر خاصة — بما يقول الشاعر ولا سيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا فى فترة الاستشهاد اللغـوى ؟

لعل أصول الوصف اللغوى الصحيح تدعونا إلى عدم تخطئة الشاعر لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوى راو لغوى informant على النحوى أن يصف ما يقوله فحسب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوى المهم تنبه له الفرزدق قديماً عندما قال قولته المشهورة « علىّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحى بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة فى سبيل شيء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى القصيدة الواحدة ، فقد كان الشاعر ينطق قصيدته بما يوافق نظام الشعر . قد يجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقاً لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تتفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغى دور الرواة وما قاموا به فى هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . فى تعليق المرزوقى على بيت تأبط شراً :

فأبت إلى فهم ولم أك آيبـــاً   وكم مثلها فارقتها وهى تصفر

أشار إلى رواية ابن جنى له وهى « فأبت إلى فهم وما كدت آيباً » وعابها عليه قائلا : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيباً » وقال : كذا وجدته فى أصل شعره . قال : ومثله فى أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل موضع الفعل قول الآخـر :

أكثرت فى العذل ملحا دائمـا   لا تكثرن إنى عسيت صائماً

والمثل السائر « عسى الغوير أبؤساً(٣٥) » ولا أدرى لم اختار هذه الرواية ؟ لأن فيها ما هو مرفوض فى الاستعمال شاذ ، أم لأنه غلب فى نفسه أن الشاعر كذا قاله فى الأصل ؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار . على أنى نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيراً من ألفاظ البيوت التى اشتمل عليها هذا الكتاب . ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له (٣٦) » فالمرزوقى لا يرى أنه إذا غلب فى النفس أن الشاعر قال ما قال فى أصله لا يعد موجباً للاختيار . فماذا نختار إذن ؟ هل نختار أية رواية أخرى تتوافق مع قياس النحويين وكفى ؟ إننى أتفق مع ابن جنى فى أن ما يقوله الشاعر إذا غلب فى النفس ذلك بوسائل التوثيق المضبوطة ينبغى أن يكون هو الأصل ، ولا يصح أن يعدل عنه .

إن هناك كثيراً من الشواهد جاءت فيها حركة الروى متوافقة مع روى القصيدة ، ومخالفة فى الوقت نفسه لما يقتضيه نظام الإعراب ، ولكن النحويين أفسحوا لها مجال التأويل ، واستقرت قاعدة فى بطون كتب النحو . وإن كان استعمالها فى الشعر فحسب جعلها مقصورة عليه . وسوف أقدم عدداً من هذه الشواهد التى تتضمنت ظواهر شعرية خاصة .

١ — نون جمع المذكر السالم وما ألحق به مفتوحة دائماً ولكن ابن هشام يقول: «وكسرها جائز فى الشعر بعد الياء » (٣٧) وقد ورد من ذلك قول ذى الإصبع العدوانى :

كل امرئٌ راجع يوماً لشيمته ... وإن تخالق أخلاقاً إلى حين
إنى أبى أبى ذو محافظة ... وابن أبى أبى من أبيين (٣٨)

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا ... برئت إلى عرينة من عرين
عرفنا جعفراً وبنى أبيه ... وأنكرنا زعانف آخرين (٣٩)

وقول سحيم بن وثيل :

عذرت البزل إن هى خاطرتنى ... فما بالى وبال ابنى لبون
وماذا يدرى الشعراء منى ... وقد جاوزت رأس الأربعين (٤٠)

وقول الفرزدق :

إنى لباك على ابنى يوسف جزعاً ... ومثل فقدهما للدين يبكينى
ما سد حى ولا ميت مسدهما ... إلا الخلائف من بعد النبيين (٤١)

٢ — ما يسميه النحاة « الجر على الجوار » هو فى حقيقة أمره موافقة حركة روى البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوز النحاة عن ذلك ووضعوا لهذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن الصمة فى رثاء أخيه ، والقافية على روى الدال المكسورة :

وكنت كذات البوريعت فأقبلت ... إلى جذم من مسك سقب مجلد
فطاعنت عنه الخيل حتى تبددت ... وحتى علانى حالك اللون أسود (٤٢)

و (أسود) نعت لكلمة (حالك) المرفوعة .

ومن ذلك قول امرىء القيس فى معلقته يصف جبلا غب مطر :

كأن طمية المجيمر غـــدوة   من السيل والغثاء فلكة مغزل
كأن أباناً فى أفانين ودقـــه   كبير أناس فى بجاد مزمل (٤٣)

و « كبير الأناس » هو المزمل فحق مزمل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت موافقة لروى القصيدة وقال النحاة فى الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .

وقـال زهـير :

لعب الرياح بها وغـيرها   بعدى سوافى المـور والقطـر

فخفض « القطر » على الجوار — كما يقول صاحب الإنصاف — وإن كان ينبغى أن يكون مرفوعاً ؛ لأنه معطوف على « سوافى » ولا يكون معطوفاً على « المور » — وهو الغبار — ، لأنه ليس للقطر سواف كالمور حتى يعطفه عليه . وقال الآخر :

كأنما ضربت قدام أعينهـــا   قطناً بمستحصد الأوتـار محلوج

فخفض « محلوج » على الجوار ، وكان ينبغى أن يقول « محلوجاً » ؛ لكونه وصفاً لقوله « قطناً » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :

كأن نســج العنكبوت المرمـل

فخفض « المرمل » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « المرملا » لكونه وصفاً للنسج لا للعنكبوت (٤٤) . والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ سيبويه (٤٥) .

إن مسألة « الجر على الجوار » هذه مسألة اصطنعها النحويون لتفسير هذه الأبيات التى لم يجدوا بها سبباً يؤدى إلى جر الكلمات المجرورة وفقاً لنظام القافية أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة فى كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن ننطق كل اسم — إذا وقع بعد اسم مجرور — مجروراً . الجر على الجوار أو المجاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدتها محافظة الشعراء على توحد حركة الروى ، وعدم اعتراف النحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة « نظاماً » أو جزءاً من النظام . وهم فى ذلك محقون تماماً ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصاً بالشعر وحده ، ويكون من حق الشاعر

أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئيه ومتلقى شعره به . إننا لا نكاد نجد غرابة من نوع ما فى قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت فى قصائدها . وقد يكون إلف هذه الأبيات هو الذى ينفى عنها الغرابة ، وقد يكون الاستغراق فى نغمة بحرها وإيقاع قافيتها هو الذى يؤدى إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية ، وقد يكون التهيؤ التلقائى لما يقول الشاعر هو الذى يغطى على ما فى هذه الأبيات أو تلك من مخالفة فى الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرهما أو كل ذلك معاً ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أن تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلاله دوننا بهذا الإبداع هى التى تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ — نصب الجزءين بعد « إن » أو إحدى أخواتها . ورد من ذلك قول قيس بن الملوح :

نعب الغراب ببين ليلى غدوة   إن الكتاب ببينهم مخطـــوطاً
أصبحت من أهلى الذين أحبهم   كالسهم أصبح ريشه ممروطا (٤٦)

وقول عمر بن أبى ربيعة :

إذا اسود جنح الليل فلتأت ولتكن   خطاك خفافاً إن حراسنا أسداً (٤٧)

وقــول العجاج :

ياليت أيام الصبا رواجعا (٤٨)

وقد حاول النحويون أن يخرجوا هذه الأبيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك لهجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من لهجة بنى تميم (٤٩) وتأول بعضهم هذه الشواهد متابعة لسيبويه . والملاحظ أن هذه الأبيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الروى فحسب .

٤ — ما يسميه النحويون « الإجراء على الموضع » وهو العطف على المحل .

كقول عقيبة الأسدى :

معاوى إننا بشر فأســـجح   فلسنا بالجبال ولا الحديـــدا
أديروها بنى حرب عليكـــم   ولا ترموا بها الغرض البعيدا

حاول سيبويه أن يفسر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة مجرورة

هى (بالجبال) فقال « لأن الباء دخلت على شىء لو لم تدخل عليه لم يخل بالمعنى ، ولم يحتج إليه ، وكان نصباً » (٥٠) أما الشاعر فإنه يريدها كذلك لأنها تتفق مع روى قصيدته .

٥ — جاء فى نوادر أبى زيد أبيات للكلحبة اليربوعى منها :

أمرتهمو أمرى بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصى إلا مضيعا
إذا المرء لم يغش الكريهة أوشكت حبال الهوينى بالفتى أن تقطعا (٥١)

والروى مفتوح — كما ترى — ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » منصوبة ، وحقها الرفع كما يرى ابن الأنبارى إذ يقول : « ولو رفع فى غير هذا الموضع لجاز بجعله خبراً لـ (لا) » وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشنتمرى والرضى تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة (٥٢) .

٦ — الحكم بزيادة (كان) وهى غير مستوفية للشروط التى حددت لزيادتها كأن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبى طالب :

أنت — تكون — ماجد نبيل إذا تهب شمأل بليل (٥٣)

سببه أن حركة حرف الروى فى هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :

فكيف إذا مررت بدار قوم وجيران لنا — كانوا — كرام (٥٤)

ولعل كسر حركة الروى فى قول الشاعر :

فى غرف الجنة العليا التى وجبت لهم هناك بسعى كان مشكور (٥٥)

هو الذى دعا النحويين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف أيضاً .

٧ — إن حركة الروى هى السبب فى إجازة أن يكون اسم كان نكرة وخبرها معرفة مع أن سيبويه يقول « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة . ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليماً ، أو كان رجل منطلقاً ، كنت تلبس لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا إنسان هكذا ؛ فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه هذا اللبس » (٥٦) ولكنه أمام ما يجد من شواهد الشعر التى يلزم فيها أن يكون حرف

الروى مضموماً (ولا أعنى بالضم هنا علامة البناء بطبيعة الحال ولكننى أخشى أن أقول (مرفوعاً) لأن الرفع تكون علامتـه الضمة أوغيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : « وقد يجوز فى الشعر وفى ضعف من الكلام » ومن ذلك قول خداش ابن زهير :

فإنك لا تبالى بعد حـــول   أظبى كان أمك أم حمـــار

وقـــول حسان بن ثابت :

كأن سبيئة من بيت رأس   يكون مزاجها عســـل وماء

وقول أبى قيس بن الأسلت الأنصارى :

ألا من مبلغ حسان عـــــنى   أسحر كان طبــك أم جنون

وقول الفرزدق :

أسكران كان ابن المراغة إذ هجا   تميماً بجوف الشام أم متســـاكر

فإن عطف (حمار) على (ظبى) فى البيت الأول والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة ، وعطف (ماء) على (عسل) والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على (سكران) والاحتياج فى كل ذلك إلى حركة الروى المضمومة ، أدت إلى وجود هذه المسألة . وهو ما دفع سيبويه إلى أن يقول « وقد يجوز فى الشعر وفى ضعف من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلاماً » آخر شاهداً على ذلك سوى الشعر الذى نقلته عنه .

٨ — وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام القواعد ، دون أن يشيروا — إلا قليلا — إلى أن السبب فى ذلك هو أن الروى لابد أن مجراه على الحركة الواردة فى البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد المختلفة فيما يأتى :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التى تتحول إلى ألف فى الوقف يعد — فيما أرى— وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيبويه (٥٧) من قول ليلى الأخيلية :

تساور سواراً إلى المجد والعلا وفي ذمتي لئن فعلت ليفعـلا

وقول النابغة الجعـدي :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني ورب الراقصات لأثـأرا

وقـول الآخـر :

وأقبل على رهطي ورهطك نبتحث مساعينا حتى ترى كيف نفعـلا

وقول النجاشي وقد كان حق الفعل أن يكون مجزوماً :

نبتم نبات الخيزراني في الثرى حديثاً متى ما يأتك الخير ينفعـا

وقول ابن الخـرع :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكـم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا (٥٨)

وقول الراجز — وكان حق الفعل أن يكون مجزوماً : —

يحسبه الجاهـل ما لم يعلمـا
شيخاً على كرسيه معممـاً (٥٩)

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذي أكد بالنون الخفيفة التي تحولت ألفاً عند الوقف ، وأما قول الراجز — وهو زياد الأعجم — :

عجبت والدهر كثير عجبـه من عنزي سبني لم أضربـه

فقد عالجه سيبويه تحت باب الساكن الذي تحركه في الوقف إذا كان بعده هاء المذكر الذي هو علامة الإضمار ليكون أبين لها (٦٠).

وقد ورد المضارع منصوباً وكان حقه الرفع في عدد من الشواهد حاول النحاة أن يلتمسوا لها وجوها مختلفة من التأويل حتى يسلكوها في نظام القواعد ، ومن ذلك قول طرفة بن العبد :

لقد علم الأقوام أنا بنجـوة علت شرفاً من أن تضام وتشتما
لنا هضبة لا ينزل الذل وسطها ويأوى إليها المستجير فيعصما (٦١)

يقول سيبويه « وقد يجوز النصب فى الواجب فى اضطرار الشعر . ونصبه فى الاضطرار من حيث انتصب فى غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن) العاملة . فمما نصب فى الشعر اضطراراً قوله :

سأترك منزلى لبنى تميم   وألحق بالحجاز فأستريحا

وقال الأعشى وأنشدناه يونس :

ثمت لا تجزوننى عند ذاكم   ولكن سيجزينى الإله فيعقبا

وهو ضعيف فى الكلام (٦٢) « والكلام » هنا فى مقابل الشعر ، أى أن نصب المضارع غير سائغ فى النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفى أو طلب محضين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ، لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن ينطق حركة الروى بما يتناسب مع القصيدة كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعرى لا نحوى ، وإلا فما الذى يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتحبل) فى قول قحيف العقيلى :

ولو أنكرت ضيماً حنيفة حلقت   بها المغرب العنقاء حولا مكملا

وفى الصحصحيين الذين ترحلوا   كواعب من بكر تسام وتحبلا

أخذن اغتصاباً خطبة عجرفية   وأمهرن أرماحاً من الخط ذبلا (٦٣)

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتحبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نوناً وإذا وقفت كانت ألفاً »(٦٤) ولكن ، مع شىء من التأمل ، هل يمكن أن يأتى الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فضلا عن أن توكيد الفعل فى هذه الحالة — وهى حالة الواجب — غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول « والتنوين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع فى الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيداً . فإذا وقع فى الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقومن زيد لم يجز إلا فى اضطرار شاعر كما قال هذا (تحبلا) » (٦٥) إنها — كما أسلفت وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل فى نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح فى تفسير قول عامر بن جوين الطائى :

ألم تركم بالجزع من ملكاننا ... وما بالصعيد من هجان مؤبله
فلم أر مثلها خباسة واحد ... ونهنهت نفسى بعد ما كدت أفعله

حيث يقول سيبويه فى تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيراً » (٦٦) وتفسيره هنا يؤدى إلى تداخل الضرورات ، إذ جعله مضطراً إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطراً إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها.

(ب) ورد الفعل المضارع فى قافية بعض الشعر مرفوعاً وكان حقه أن ينصب ، ومن ذلك قول مجنون ليلى :

بنفسى من لابد لى أن أهاجره ... ومن أنا فى الميسور والعسر ذاكره

وهذا البيت — كما ترى — مصرع ، والتصريع يبيح فى تفعيلة العروض ما يباح فى الضرب ، فكأن الفعل (أهاجره) فى القافية ؛ لأن هذا الشطر مقفى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبى محجن الثقفى :

إذا مت فادفنى إلى ظل كرمة ... تروى عظامى فى التراب عروقها
ولا تدفننى فى الفلاة فإننى ... أخاف إذا ما مت ألا أذوقها

فنقل الأشمونى أن سيبويه والأخفش يجريان « أن بعد الخوف مجراها بعد العلم لتيقن المخوف (٦٧)» وأما بيت المجنون فليست (أن) فيه واقعة بعد علم أو خوف ، وفى تعليق الصبان على بيتى أبى محجن يقول « برفع أذوق كبقية القوافى » وسيبويه مع إجازته هذا يقول عنه « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول عنه « وهذا بعيد » (٦٨) .

(ح) جزم المضارع وحرك بالكسر فى القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم بـ (إذا) يقول سيبويه : « وقد جازوا بها فى الشعر مضطرين ، شبهوها بإن حيث رأوها لما يستقبل ، وأنها لابد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصارى :

إذا قصرت أسيافنا كان وصلها ... خطانا إلى أعدائنا فنضارب

وقال الفرزدق :

ترفع لى خندف والله يرفع لى ... ناراً إذا خمدت نيرانهم تقد

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تزل فى كل دار عرفتها ... لها واكف من دمع عينك يسجم

فهذا اضطرار وهو فى الكلام خطأ » (٦٩) وعبارة سيبويه الأخيرة واضحة فى أن هذهقاعدة خاصة بالشعروليست خطأ فيه ،ويستعملها الشاعر إذا كانت ستخدم قافيته، ولكن استخدام هذه القاعدة فى الكلام خطأ ، وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين فى اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعاً وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن يلتمسوا لذلك سبباً يسلك به فى نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيبويه « ولا يحسن : إن تأتنى آتيك من قبل أن إن هى العاملة ، وقد جاء فى الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلى :

يا أقرع بن حابس يا أقرع ... إنك إن يصرع أخوك تصرع »(٧٠)

ويقول : « وقد يجوز فى الشعر : آتى من يأتنى ، وقال الهذلى :

فقلت تحمل فوق طوقك إنها ... مطبعة من يأتها لا يضيرها

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من يأتها (٧١) : فسيبويه يجيز وجهاً معيناً هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز فى الشعر ، ولكن بيت أبى ذؤيب الهذلى لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيبويه على أنه متقدم ؛ من أجل أن يسمح برفع المضارع جواباً لشرط جازم .

(ه) ورد المضارع مرفوعاً من أجل التصريع ، وكان حقه أن يكون منصوباً فى قول جميل بن معمر :

ألم تسأل الربع القواء فينطق ... وهل تخبرنك اليوم بيداء سملق

وقد حاول سيبويه أن يفسر الرفع فى الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل الأول سبباً

للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق » (٧٢) ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوافى مرفوعة »(٧٣)فالقوافى المرفوعةهى التى أدت إلى رفع الفعلمع أن النصبأحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع مرفوعاً كذلك ، وكان حقه أن يكون مجزوماً ، ولما كان الفعل فى القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن الكسر والجزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقولسيبويه« وسمعناهم ينشدون قول العجير السلولى :

وما ذاك أن كان ابن عمى ولا أخى ولكن متى ما أملك الضر أنفع

والقوافى مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون أملك على (متى) في موضع جزاء، و (ما) لغو ، ولم يجد سبيلا إلى أنتكون بمنزلة (من) فتوصل ولكنها كـ (مهما) (٧٤) : فتأول سيبويه البيت على تقدم ما حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل الشرط (أملك) ، وليست مثل (من) فتعامل على أنها موصول ، وليس لها جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلا دون آخر .

٩ — يرد الاسم منصوباً بسبب القوافى المنصوبة ، ولكن النصب يسهل على النحويين تأويله وتفسير دواعيه ، لأنهم يقدرون فعلا ناصباً للاسم ، ومثل ذلك قول القطامى :

فكرت تبتغيه فوافقتـــــه على دمـه ومصرعه السباعا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لن تراها ولو تأملت إلا ولها فى مفارق الرأس طيباً

وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيبويه يقول « وإنما نصب هذا لأنه حين قال « وافقته » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا فى الرؤية والموافقة ، وأنهما قد اشتملا علي ما بعدهما فى المعنى .

ومثل ذلك قول ابن قميئة :

تذكرت أرضاً بها أهـــلها أخوالها فيها وأعمامـها

لأن الأخوال والأعمام قد دخلوا فى التذكر » (٧٥) .

ومثل ذلك أيضاً قول عبد العزيز الكلابى :

وجدنا الصالحين لهـم جـزاء وجنات وعيناً سلسبيـلا (٧٦)

وقد يختلف النحويون فى التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد ينكر عليه المبرد ذلك (٧٧) ، ويحاول ابن جنى ربط المعنى بالتقدير الذى يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكنهم جميعاً لا يستطيعون أن يحولوا الاسم عن النصب لأنه يتوافق مع القوافى . يقول الفراء « ومما رد إلى المعنى قول الشاعر :

قد سالم الحيات منه القـدما الأفعـوان والشجاع الشجعمـا

فنصب الشجاع ، والحيات قبل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالمت رجله الحيات وسالمتها ، فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدم واقعاً على الحيات »(٧٨) فالمهم هو الاحتياج إلى القافية أولا .

١٠ — وقد يرد الاسم مرفوعاً وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضاً يحاولون تفسير الرفع فى الاسم الوارد فى القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منها ، ففى قول الأخطـل :

أما كليب بن يربوع فليس لهـا عند المفاخر إيراد ولا صـدر
مثل القنافذ هداجـون قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتهم هجر(٧٩)

يجعله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب يقول السيرافى : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام لأن السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا يبلغن » (٨٠) ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفى قول النابغة الذبيانى :

فبت كأنى ساورتنى ضئيلة من الرقش فى أنيابها السم ناقـع

وقول المتنخل الهذلى :

لا در درى إن أطعمت نازلكم قرف الحتى وعندى البر مكنوز

وقول ابن مقبل :

لا سافر النى مدخول ولا هبج   عارى العظام عليه الودع منظوم (٨١)

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التى توافقت فيها حركة الروى فى القصيدة ونطق بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر النحويين ، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوى، وأعملوا فيها الذهن وأكدوا الخاطر ، وتبعجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى النثر لكانت لكل مستوى منهما قوانينه الخاصة به التى لا يحتكم فيها إلى المستوى الآخرى ، وهذا لا يمنع أن تكون ثمة جهات شركة فى كثير من الظواهر .

على أنى أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا ينطقون قوافى قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذى اختاروه لهذه القصائد رفعاً أو نصباً أو جرا ، ولا يتصور أن الشاعر كان فى القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوى لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضاً من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التى تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المجرى بكسر وضم » — ويسميه بعضهم « الإكفاء » — كقول حسان بن ثابت : (٨٢)

لا عيب فى القوم من طول ومن عـظم   جسم البغال وأحلام العصافـير
كأنهم قصب جـوف أسـافله   مثقب نفخت فيه الأعاصـير

وهذه ظاهرة فاشية فى الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء » (٨٣) ويرى بعضهم أنه لا يقع فى شعر الفحول ، لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى « ولم يقومن هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة فى بيتين ، قوله :

أمن آل مية رائح أو مغتدى   عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغراب الأسود

وقوله :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد» (٨٤)

ويقول فى تعريفه « والإقواء هو الإكفاء ، مهموز ، وهو أن تختلف إعراب القوافى ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو فى شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد ، لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يأبه له ، فهو أعذر » (٨٥) فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقووا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكننا نجد فى ديوان امرئ القيس فى قصيدته التى مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمايتين فهضب ذى أقدام

— ورويها بنى مجراه على الكسر — قوله :

ومجدة نسأتها فتكمشت رتك النعامة فى طريق حام
تخدى على العلات سام رأسها روعاء منسمها رسيم دام
جالت لتصرعنى فقلت لها اقصرى إنى امرؤ صرعى عليك حرام
فجزيت خير جزاء ناقة واحد ورجعت سالمة القرا بسلام
وكأنما بدر وصيل كتيفة وكأنما من عاقل أرمام (٨٦)

وهذه القصيدة رواية الأصمعى من نسخة الأعلم كما أشار محقق الديوان .

ونجد أيضاً هذه الأبيات التى يمدح بها عوير بن شجنة بن عطارد ورهطه :

ألا إن قوماً كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ورهطه وأسعد فى ليل البلابل صفوان
ثياب بنى عوف طهارى نقية وأوجههم عند المشاهد غران
هم أبلغوا الحى المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهم به أبر بميثاق وأوفى بجيران (٨٧)

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرئ القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيروا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم يكن ؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء ، ولكنه قال ، فحسب ، إن الفحول لم يقووا ، ويعنينا من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه العروضيون « إسرافاً » أو « إصرافاً» ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح وغيره ، فالفتح مع الضم مثل :

أريتك إن منعت كلام يحيي   أتمنعني على يحيي البكاء

ففي طرفي على يحيي سهاد   وفي قلبي على يحيي البلاء

والفتح مع الكسر كقوله :

ألم ترني رددت على ابن ليلى   منيحته فعجلت الأداء

وقلت لشاته لما أتتنا   رماك الله من شاة بداء

مع أن صاحب الموشح يقول « ولا يكون النصب مع الجر ولا مع الرفع ، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه ، ولأن الواو تدغم في الياء ، وأنهما يجوزان في الردف في قصيدة واحدة ، فلما قربت الواو من الياء هذا القرب أجازوها معها ، وهي مع ذلك عيب » (٨٨) وسواء اتفق مصطلح « الإقواء » مع « الإسراف » أم اختلف معه فإن الظاهرة التي تعنينا هنا هي اختلاف المجرى في القصيدة الواحدة . هل كان الشعراء ينطقون وفقاً للإعراب فتختلف القوافي أو كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري ؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم في اللغة . وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقاً للنظام النحوي فإن ذلك يعد منهم خطأ في الشعر . ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء في الشعر ، حتى لا تنكسر قوانين الإعراب ، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفترق عن قوانين اللغة ، وأنها جميعاً سليقة واحدة ، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض جزئياتها ، وليس هنا كتفاضل بين أجزاء هذه « السليقة الشعرية » بل إن الشعراء عند التفصيل والتفضيل نراهم يفضلون الجانب الشعري على ما سواه ، ولعل ما روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما في شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه في غناء ، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي ، فلما قالت «الغراب الأسودو و « باليدى » علم فانتبه ، ويقال إنه غير البيت إلى :

وبذاك تنعاب الغراب الأسود (٨٩)

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رتلت الجارية ومطلت الصوت ، والجارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقت بما أوحى إليها من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثانى « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفى بيت الفرزدق المشهـــور :

وعض زمان ياابن مروان لم يدع من المال إلا مسحتا أو مجـــلف

الذى يقول عنه أبو عمرو بن العلاء « لا أعرف له وجهاً ، وكان يونس لا يعرف له وجها » ويروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه . قال : لا ، كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤية بن العجاج على الرفع (٩٠) » فيونس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضاً ينشدها هكذا ، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء « إنه رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب فى طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشىء يرضى ، ومنذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه (٩١) » ويبدو أن الفرزدق — وقد عاصر المد النحوى وهو يبسط سلطانه — كان متمرداً على هذه الفئة التى تتشكل بقوة وتتدخل فى عمل الشعراء الذى يتعلق بموهبتهم ولذلك قال قولته الشهيرة « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب : « وأنشد للفرزدق :

يأيها المشتكى عكلا وما جرمت على القبائل من قتــل وإبآس
إنا كذلك إذ كانت همرجـــة نسبى ونقتل حتى يسلم الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإبآس » (أى برفع إبآس وهى معطوفة على قتل المجرورة) فقال : ويحك ! فكيف أصنع وقد قلت « حتى يسلم الناس » (أى برفع الناس) . قال : قلت : فبم رفعته ؟ قال : بما يسوؤك وينوؤك » (٩٢) فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيبا ، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويحرص على تناسق أواخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافى .

هذه القصة وأمثالها — إذا صدقت وهى عندى صادقة — تؤكد لنا أن الشعراء

— أو بعضهم على الأقل — كان همهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يأبهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيده وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية « فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التى يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية، وتقدر فيها الحركة التى هى مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية » (٩٣) وهذا واضح الدلالة فى حسم القضية ، وهى وسيلة نحوية كبرى تحتوى كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب ، ولو أن النحويين جميعا فعلوا ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهدهم واقتضتهم كثيرا من العنت والعناء فى التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من جانب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذى جلب كل هذه المشكلات .

لقد استغل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم أنيس ما سماه النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيته التى تبناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة علم الإسناد ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتحة هى الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست علماً على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التى تعينه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال « هذه أمثلتهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتحة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعى الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتح قصيدته التى مطلعها :

رحلت سمية غدوة أجمالها   غضبى عليك فما تقول بداها

ثم قال :

هذا النهار بدا لها من همها   ما بالها بالليل زال زوالها

أما أن تكون القافية رفعا أو جراً ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمضى فى قافيته ، ملتزماً ما ينبغى لها من تماثل وانسجام »(٩٤) ولذلك اهتم اهتماما كبيرا بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير « وعض زمان ... » لأن داعى النصب

عرض للشاعر فلم يستجب له وعدل عنه إلى الرفع فى « أو مجلف » وقال عن النحويين الذين احتالوا لتوجيه هذا البيت « إنهم قدروا النصب إعراباً ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع » ويقول « وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربى وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجلى صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربى لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل فى عربيته وهو الإعراب » (٩٥) .

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسته لدعواه ، وذكاءه فى عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التى استدل بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقا لما يتطابق مع القوافى لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعراباً ولا دليلا عليه بل الضمة والكسرة فقط عنده هما علما الإعراب ، فلا بد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خاليا من دلالة الإعراب بل لمجرد توافق القوافى ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافى فحسب ، وهذا البيت الذى يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلا له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلا ضد دعواه ؛ لأن الضمة التى عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب فى البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذى تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سيبويه يجيز للشاعر أن يحذف حركة الإعراب عند الضرورة (٩٦) اعتمادا على قرائن فى الكلام وملابسات فى السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا . وأخيرا نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على الشواهد المشهورة التى أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها ، وهناك غيرها كثير (٩٧) ، اعتقادا منه أن هذه فحسب هى الظاهرة التى يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أوردته فى هذا البحث كله مما لم يعده النحويون إقواء يعد داخلا فى هذه القضية ، ولكن النحاة ستروا عليه بتفسيرهم النحوى له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدلل على صحة رأيه الذى يراه فى الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة اختلقها النحويون وألبسوها اللغة قسراً وألزموا به الناس جميعا شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى فى ظاهرة الإقواء دليلا على دعواه ، ويؤكد أن الشعراء كانوا ينطقون وفقا لنظام القافية وفى هذا ما يؤكد ، من وجهة نظره ،

أن الإعراب لا داعى له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسبوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبى خازم وحسان بن ثابت ثم يقول « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابى لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء فى العصور الإسلامية ورعوا فى إنتاجهم أصول النحاة يلتزمونها ولا يحيدون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم لأنهم كانوا نقاد تلك العصور والساهرين على ما أسسوا من نظام إعرابى استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة » (٩٨) .

ولا أريد أن أناقش رأى الدكتور إبراهيم أنيس فى الإعراب ، لأنى ناقشته فى موضع آخر (٩٩) كما ناقشه آخرون قبلى . وإنى لأنكر معه أن يخطأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكنى لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدى إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمراً مصنوعاً ثم مفروضا على الناس جميعا بسلاح الخوف والرهبة ، لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرد فيه الإعراب كانت هى الشذوذ الذى يؤكد القاعدة لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يقوون ، وكل ما ورد فى شعر النابغة فهو بيتان فى قصيدة واحدة من شعره ، وكل ما ورد من الإقواء فى شعر امرىء القيس فهو مرتان فى قصيدتين ومرة ثالثة فى مقطوعة وضعها المحقق فى المنحول عليه على أنى أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشد قصيدتها بتقييد القافية وعدم إطلاقها وهى القصيدة التى مطلعها :

ألا إن قوماً كنتم أمس دونهم   هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلا من كسر النون فى القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صورة رابعة لبحر الطويل ، ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى تصبح منتمية إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيل » بسكون اللام لم ترد فى نظام الخليل ، وهى ما يمكن أن تكون هذه القصيدة ممثلة له ، ولعل هناك قصائد أخر فعل بها العروضيون ذاك .

إننى أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقا لنظام القافية ، ولكن هذا النطق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلا على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلا على عكس ما أراد لأنه برغم كثرته التى حدثنا عنها الأخفش قليل جداً بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب « ويمكننا أن نعد من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء فى رأى اللغويين المحدثين ليس فى الحقيقة من الخطأ الموسيقى كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم ، بل هو فى الواقع خطأ نحوى » (١٠٠) ويؤكد هذا مرة أخرى قائلا « إن مايسمى بالإقواء فى الشعر ليس إلا خطأ فى قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكى يحتفظ بموسيقى القافية فى شعره ، وإن كان بعض النقاد القدماء يرون أن الشاعر كان يخالف موسيقى القافية لكى يصحح النحو » (١٠١) ورأى الدكتور رمضان عبد التواب مبنى على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة ليست لغة سليقة لكل العرب ومن هنا وقع اللحن فى كلامهم ، وهذا الرأى صحيح تماما فيما يتعلق باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما فى العصر الجاهلى فلعل مسألة اللحن لم تكن بتلك الصورة التى ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة يأتى معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولامخالفة كما يقول ابن جنى . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول « إن الشعر بما فيه من قيود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز فى النثر ، كما قد تؤدى ضرورة الوزن فى بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذى لم يألفه النثر ، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ فى أحيان أخرى » (١٠٢) وهذا كلام صحيح كل الصحة ، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه فى تفصيلاته ، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء فى الشعر يمكن ألا يستدل بها فى هذا الغرض . وهناك مسألة أخرى وهى أن مخالفات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر ، فالنابغة عندما يقول مثلا :

وبذاك خبرنا الغراب الأسود

بجر « الأسود » من أجل القافية ليس لاحناً بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت فى لهجته الخاصة وفى لغته المشتركة غير مختلفة ، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة فى الإعراب للمنعوت فى القافية وغيرها ، ويمكن أن يعد لاحنا إذا حاول فى اللغة المشتركة شيئاً ليس من لهجته الخاصة ، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة . على أنه ، فى كل حال ، ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير ممثلا لها ، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول وصفا لغويا دقيقا وأن يصنفوه تصنيفا دقيقا كذلك .

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه « شبيتا لر » المهمة التى

تقرر « أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لنظامها لأنه ما دامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلا فى الشعر فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك ، غير أن هناك صعوبة معينة وهى أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر فى ذلك »(١٠٣)

وإننا حتى الآن لم نقم بهذه المهمة ، ولم نحاول هذه المحاولة ، وعندما ننجح فى هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة فى الشعر فى ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أى مستوى لغوى لا تفرض عليه من خارجه بل تنبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التى قدمت فى هذا المجال إلا طرقات على أبواب هذه القضية الملحة .

هوامش البحث :

(١) حياتى فى الشعر : ٢٣ (دار اقرأ) .

(٢) انظر René wellek, the main trends of twentieth Century criticism', concepts of criticism, ed. stephen G. nichols. jr. (New Haven, 1963), P, 351.

(٣) انظر مقال Brian Lee The new criticism and the language of poetry P. 29. ضمن أبحاث كتاب : Essays on style and language ed, by Roger Fowler (London 1970)

(٤) النحو والشعر ٣٦ (فصول ع الثالث إبريل ١٩٨١ م) .

(٥) قصتى مع الشعر : ٥١ .

(٦) Paul roberts, modern grammar. P. 8 (new york 1968)

(٧) انظر مناقشة رأيه فى كتابى « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » ١٥٧ إلى ١٦٣ (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩) .

(٨) الموشح للمرزبانى : ٣ والخصائص لابن جنى ١/٣٢٥ .

(٩) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٧٨ والموشح : ٣ والخصائص ١/٣٢٥ ودلائل الإعجاز ٥١٢ .

(١٠) البيان والتبيين للجاحظ ٢/١٠ والشعر والشعراء : ٧٨ والموشح ٣ والأغانى ١٢/٣٤٤ والخصائص ١/٣٢٦ .

(١١) الخصائص ١/٣٢٦ .

(١٢) انظر : ما هو الشعر لنزار قبانى ٤٢ ، ٩٥ .

(١٣) والدافع الثانى هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو فى الشعر ٣٦ ، ٣٨ ترجمة د. شكرى عياد وانظر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص ١٢ .

(١٤) فن الشعر من كتاب الشفاء لابن‌سينا ١٦١ (مع كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس – ترجمة عبد الرحمن بدوى) .

(١٥) اللسان (نشد) .

(١٦) الأغانى ٢/٢٩٩ (دار الكتب المصرية) .

(١٧) الكتاب ٢/٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(١٨) شرح السيرافى لكتاب سيبويه ١/٢٠٢ (مخطوط بدار الكتب المصرية) .

(١٩) الكتاب ٢/٢٩٨ ، ٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(٢٠) ديوانه : ١٣ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) وفى قصيدة البيت فعلا أمر وسبعة أفعال مضارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه : ٢٩ (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) وفى القصيدة عدا هذا البيت بيت آخر ينتهى بفعل أمر مبنى على السكون وحرك بالكسر وأربعة عشر فعلا مضارعا مجزوما وحرك بالكسر للروى .

(٢٢) الصاحبى : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد صقر) .

(٢٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٣ .

(٢٤) العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني ٢٤٠ (تحقيق الحسانى عبد الله) ، وأما ما يرويه العروضيون فى عيوب القافية ويسمونه « الإكفاء » ، وهو اختلاف الروى مع قرب فى المخرج ، أو « الإجازة » وهى الاختلاف مع البعد فى المخرج فلا يعتد به لأنه لم يقع فى شعر الفحول، ولأن معظمه متكلف مجهول القائل مما يدل على أنه مصنوع . انظر : السابق ٢٤٥ ، ٢٤٦ والكافى فى العروض والقوافى للتبريزى ١٦١ والموشح ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٢٥) جوامع علم الموسيقى لابن سينا ، ١٢٢، ١٢٣ (تحقيق زكريا يوسف ١٩٥٦م)

(٢٦) شرح شافية ابن الحاجب للرضى ٢/ ٣١٦ .

(٢٧) نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر : ٥١ ، (تحقيق كمال مصطفى — مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٧٩ م) ط. ٣ .

(٢٨) الخصائص : ١/ ٨٤ .

(٢٩) حياتى فى الشعر لصلاح عبد الصبور : ٣٩ .

(٣٠) الموشح : ٥٤٧ .

(٣١) مقدمة للشعر العربى : ٩٤ . (دار العودة — بيروت) .

(٣٢) انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم وخاصة الفصل السادس « مشكلة الإبداع الفنى » ١٤٤—١٨٥ . (مكتبة مصر ١٩٧٩) .

(٣٣) يؤثر الشعر نتيجة لالتزامه بتوالى المقاطع الصوتية فيه بطريقة خاصة بعض الصيغ على بعضها الآخر ، وقد يترتب على ذلك تغيير صيغ بعض الكلمات لتتلاءم مع الوزن ، وقد يكون سبب تعدد بعض الصيغ راجعا إلى استعمال الشعر . انظر كتابى « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » ٢١٩ . وما بعدها (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م) وانظر كذلك « فصول فى فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب . ١٥٥ وما بعدها (مكتبة الخانجى ١٩٨٠) و « القافية والأصوات اللغوية » للدكتور عونى عبد الرءوف : ١١٧ وما بعدها (الخانجى ١٩٧٧ م) .

(٣٤) الموشح : ٢ .

(٣٥) نص عبارة ابن جنى بعد أن روى البيت هكذا :

فأبت إلى فهم وما كدت آيبا ... وكم مثلها فارقتها وهى تصفر

« هكذا صحة رواية هذا البيت ، وكذلك هو فى شعره : فأما رواية من لا يضبطه : وما كنت آئبا ، ولم أك آئبا فلبعده عن ضبطه ، ويؤكد ما رويناه نحن مع وجوده فى الديوان أن المعنى عليه ، ألا ترى أن معناه : فأبت وما كدت أؤوب . فأما (كنت) فلا وجه لها فى هذا الموضع (الخصائص ١/٣٩١) .

(٣٦) شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ٨٣ ، ٨٤ .

(٣٧) أوضح المسالك لابن هشام ١/٣٩ .

(٣٨) المفضليات ١٦٠ وانظر شرح المفضليات للتبريزى ٦٠٠ حيث يقول « أجرى جمع السلامة مجرى الجمع المكسر فجعل الإعراب فى آخره للضرورة » .

(٣٩) الموشح ١٧ وانظر ديوان جرير ٤٢٩ (تحقيق د. نعمان محمد أمين طه) .

(٤٠) الأصمعيات ١٩ والموشح ١٧ ، ١٨ وشرح التصريح ١/٧٧ وفيه « الرواية بكسر النون على أنها كسرة إعراب وبه قال الأخفش الأصغر على بن سليمان ولم يفرق بين العقود وغيرها وجعلها بمنزلة الجمع المكسر وجعل إعرابه فى آخره كما يفعل فى فتيان » .

(٤١) الموشح ٢١ .

(٤٢) الأصمعيات ١٠٩ .

(٤٣) ديوان امرىء القيس : ٢٥ .

(٤٤) الإنصاف فى مسائل الخلاف : ٦٠٣–٦٠٧ (الطبعة الرابعة ١٩٦١) وانظر الخصائص ٣/٢٢١ .

(٤٥) سيبويه ١/٤٣٧ (طبعة هارون) .

(٤٦) ديوانه : ١٧٩ .

(٤٧) المغنى ١/٣٥ وشرح شواهد المغنى للسيوطى ١٢٢ .

(٤٨) سيبويه ٢/١٤٢ .

(٤٩) انظر فى ذلك ابن سلام ٦٥ وشرح المفصل لابن يعيش ١/١٠٤ وشرح الأشمونى ١/٢٦٩ ، ٢٧٠ وشرح شواهد المغنى ١٢٢ . والمغنى ١/٣٥ .

(٥٠) سيبويه ١/٣٤ وانظر المناقشة التى أثارها الشنتمرى فى تحصيل عين الذهب أسفل الكتاب .

(٥١) النوادر ١٥٣ وخزانة الأدب ١/٣٨٨ (طبعة هارون) .

(٥٢) انظر هذه التفسيرات فى سيبويه ٢/٣٣٧ ، ٣٣٢ والخزانة ١/٣٩١ ، ٣٩٢ .

(٥٣) الأشمونى ١/٢٤١ .

(٥٤) سيبويه ٢/١٥٣ والأشمونى ١/٢٤٠ .

(٥٥) الأشمونى ١/٢٤٠ .

(٥٦) سيبويه ١/٤٨ .

(٥٧) انظر سيبويه ٣/٥١٢ ، ٥١٣ .
(٥٨) انظر سيبويه ٣/٥١٥ .
(٥٩) السابق ٣/٥١٦ .
(٦٠) انظر سيبويه ٤/١٧٩ ، ١٨٠ وشرح المفصل لابن يعيش ٩/٧٠ ، ٧١ .
(٦١) ديوان طرفة بن العبد ١٩٤ (تحقيق درية الخطيب ولطفى صقال) .
(٦٢) سيبويه ٣/٣٩ ، ٤٠ .
(٦٣) النوادر لأبى زيد : ٢٠٨ .
(٦٤) السابق ٢٠٩ ، ٢١٠ .
(٦٥) السابق ٢١٠ .
(٦٦) سيبويه ١/٣٠٧ (هارون) .
(٦٧) الأشمونى ٣/٢٨٣ .
(٦٨) سيبويه ٣/١٦٧ والمقتضب للمبرد ٣/٨ .
(٦٩) سيبويه ٣/٦١ ، ٦٢ وقارن بما فى المقتضب ٢/٥٥ ، ٥٦ .
(٧٠) سيبويه ٣/٦٧ وانظر الأشمونى ٤/١٨ .
(٧١) سيبويه ٣/٧٠ ، ٧١ وانظر الأشمونى ٤/١٨ .
(٧٢) سيبويه ٣/٣٧ .
(٧٣) شرح المفصل ٧/٣٨ .
(٧٤) سيبويه ٣/٧٨ ، ٧٩ .
(٧٥) سيبويه ١/٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ وقارن بابن يعيش ١/١٢٥ ، ١٢٦ .
(٧٦) شرح السيرافى لكتاب سيبويه ١/٢٥٤ وسيبويه ١/٢٨٨ .
(٧٧) انظر المقتضب ٣/٢٨٥ وشرح المفصل ١/١٢٦ . والخصائص لابن جنى ٢/٢٤٩ . والنوادر لأبى زيد ٢٠٤ .
(٧٨) معانى القرآن ٣/١١ ، وانظر شرح السيرافى ١/٢٥٣ .
(٧٩) ديوان الأخطل ١٧٨ مع تغيير فى الرواية بالديوان ، وشرح السيرافى ١/٢٤٤ .
(٨٠) شرح السيرافى ١/٢٤٤ .
(٨١) انظر هذه الشواهد فى سيبويه ٢/٨٩ ، ٩٠ وشرح شواهد المغنى ٣٠٥ والأشمونى ٣/٦٠ وشرح شواهد الشافية ٤٨٨ .
(٨٢) ديوانه صفحة ١٧٨ ، ١٧٩ .
(٨٣) الخصائص ١/٢٤٠ .
(٨٤) طبقات فحول الشعراء ١/٦٧ ، ٦٨ .
(٨٥) طبقات فحول الشعراء ١/٧١ .
(٨٦) الديوان : ١١٥ ، ١١٦ .

(٨٧) الديوان ٨٣ ، ٨٤ .

(٨٨) الموشح : ١٢ .

(٨٩) انظر القصة فى الموشح ٤٦ .

(٩٠) الموشح : ١٦٠ .

(٩١) الشعر والشعراء ١/٨٩ .

(٩٢) مجالس ثعلب : ٥٠ .

(٩٣) حاشية الدمنهورى على متن الكافى ١٠١ .

(٩٤) إحياء النحو ٩٣ .

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦ .

(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ٢٢٦ .

(٩٧) انظر نماذج لذلك غير ما ذكرت فى المفضليات ١٣٧ ، ٢٧٥ ، ٣٣٧ والأصمعيات : ١٩ ، ٢٧ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ٢١٨ وديوان امرىء القيس : ٣٤٤ .

(٩٨) من أسرار اللغة . ١٨٦ (ط. ثالثة ١٩٦٦ م) .

(٩٩) انظر كتابى : العلامة الإعرابية فى الجملة ٢٦٤ وما بعدها (مطبوعات جامعة الكويت ١٩٨٤) وانظر أيضا فصول فى فقه العربية للدكتور رمضان عبد التواب ٣٦٩و٣٩٥.

(١٠٠) فصول فى فقه العربية ٩١ . (الطبعة الثانية ١٩٨٣) .

(١٠١) السابق : ١٦٦ .

(١٠٢) السابق ١٥٧ .

(١٠٣) السابق : ١٥٧ .

مراجع البحث

د. إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة (الطبعة الثالثة ١٩٦٦ مكتبة الإنجلو المصرية ـ القاهرة)

إبراهيم مصطفى : إحياء النحو

(مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٩ القاهرة) .

الأخطل ، غياث بن غوث التغلبى :

ديوان الأخطل (نشره إيليا سليم الحاوى ـ دار الثقافة بيروت) :

أدونيس : مقدمة للشعر العربى

(دار العودة ـ بيروت د.ت) .

أرسطو : فى الشعر

(تحقيق د. شكرى محمد عياد ـ دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٧)

فن الشعر

(ترجمه عبد الرحمن بدوى ـ دار الثقافة بيروت ١٩٧٣ م) .

الأزهرى ، خالد بن عبد الله :

ـ شرح التصريح على التوضيح (دار إحياء الكتب العربية) .

الأشمونى ، نور الدين أبو الحسن على بن محمد

ـ شرح الأشمونى لألفية ابن مالك

(دار إحياء الكتب العربية ـ مطبوع مع حاشية الصبان) .

الأصفهانى ، أبو الفرج على بن الحسين بن محمد :

ـ الأغانى (طبعة دار الكتب المصرية) .

الأصمعى ، عبد الملك بن قريب بن عبد الملك

— الأصمعيات (تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون دار المعارف بمصر) .

ابن الأنبارى ، كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن أبي سعيد

— الإنصاف فى مسائل الخلاف .

(تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ط ٤ ، ١٩٦١ م) .

البغدادى ، عبد القادر بن عمر ،

— خزانة الأدب (تحقيق عبد السلام هارون—الهيئة العامة للكتاب والخانجى)

— شرح شواهد الشافية (مطبعة مجازى بالقاهرة) .

التبريزى ، يحيي بن على بن محمد بن الحسن بن موسى بن الخطيب

— الكافى فى العروض والقوافى

(تحقيق الحسانى حسن عبد الله) .

— شرح المفضليات (تحقيق على محمد البجاوى — دار نهضة مصر للطباعة والنشر)

ثعلب ، أحمد بن يحيي .

— مجالس ثعلب (تحقيق عبد السلام هارون — دار المعارف بمصر) .

جرير بن عطية الخطفى .

— ديوان جرير (تحقيق د. نعمان محمد أمين طه — دار المعارف بمصر) .

الجرجانى ، عبد القاهر بن عبد الرحمن .

— دلائل الإعجاز

(قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر — مكتبة الخانجى بالقاهرة) .

ابن جنى ، أبو الفتح عثمان .

— الخصائص (تحقيق محمد على النجار — دار الكتب المصرية ١٩٥٥ م) .

حازم القرطاجني .

— منهاج البلغاء وسراج الأدباء

(تحقيق محمد الحبيب بن خوجة — تونس ١٩٦٦ م) .

حسان بن ثابت .

— ديوان حسان بن ثابت

(تحقيق د. سيد حنفي حسنين — الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

الدماميني ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر .

— العيون الغامزة على خبايا الرامزة .

(تحقيق الحساني حسن عبد الله — القاهرة ١٩٧٣ م) .

الدمنهوري ، السيد محمد .

— حاشية الدمنهوري على متن الكافي .

الرضي ، رضي الدين الاستراباذي .

— شرح شافية ابن الحاجب

(تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد — مطبعة حجازي بالقاهرة) .

د. رمضان عبد التواب .

— فصول في فقه العربية .

(مكتبة الخانجي ١٩٨٠ القاهرة)

روبرتس ، بول . Baul Roberts,

Modern Grammar

(New York, 1968)

د. زكريا إبراهيم :

— مشكلة الفن .

(مكتبة مصر ١٩٧٩ ، القاهرة)

أبو زيد سعيد بن أوس بن ثابت الأنصارى .

النوادر فى اللغة (بيروت ١٨٩٤ م) .

ابن سلام : محمد بن سلام الجمحى .

— طبقات فحول الشعراء

(تحقيق محمود محمد شاكر — دار المعارف بمصر ١٩٥٢ م) .

سيبويه ، أبو بشر عمرو بن قنبر

— الكتاب (طبعة بولاق)

— الكتاب (طبعة عبد السلام هارون)

السيرافى ،أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان

— شرح الكتاب (مخطوط بدار الكتب ١٣٧ نحو)

ابن سينا ، أبو على الحسين بن عبد الله :

— جوامع علم الموسيقى (تحقيق زكريا يوسف ١٩٥٦ م)

— فن الشعر من كتاب الشفاء

(تحقيق عبد الرحمن بدوى — مع كتاب فن الشعر)

السيوطى ، جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر .

— شرح شواهد المغنى

(نشره أحمد ظافر كوجان) .

الشنتمرى ، يوسف بن سليمان بن عيسى

— تحصيل عين الذهب ومعدن جواهر الأدب

(مطبوع بأسفل صفحات كتاب سيبويه طبعة بولاق)

صلاح عبد الصبور .

حياتى فى الشعر (دار اقرأ . بيروت ١٩٨١)

الضبي ، المفضل بن محمد

المفضليات (تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون مطبعة دار المعارف ١٣٦١ هـ) .

طرفة بن العبد .

— ديوان طرفة شرح الأعلم الشنتمرى

(تحقيق درية الخطيب ، لطفى الصقال — مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٧٥ م) .

د. عونى عبد الرءوف .

— القافية والأصوات اللغوية

(مكتبة الخانجى مصر ١٩٧٧ م)

ابن فارس ، أبو الحسين أحمد .

— الصاحبى (تحقيق السيد أحمد صقر مطبعة عيسى البابى الحلبى)

الفراء ، أبو زكريا يحيي بن زياد

— معانى القرآن (تحقيق محمد على النجار — طبعة دار الكتب المصرية)

ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم .

— الشعر والشعراء

(تحقيق أحمد محمد شاكر — دار إحياء الكتب العربية ١٣٦٤ هـ)

قدامة بن جعفر .

— نقد الشعر (تحقيق كمال مصطفى — مكتبة الخانجى ١٩٧٩ الطبعة الثالثة)

قيس بن الملوح ، مجنون ليلى .

— ديوان مجنون ليلى (تحقيق عبد الستار فراج — مكتبة مصر)

لى ، برين Brian Lee" The New Criticism and The Langnage of Poetry,,

ضمن كتاب : Essays on style and language

ed, by Roger Fowler (London 1970)

المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد .

– المقتضب (تحقيق الشيخ عبد الخالق عضيمة القاهرة ١٣٩٩ هـ – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية)

امرؤ القيس

– ديوان امرىء القيس

(تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم الطبعة الثالثة – دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م) .

المرزبانى ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى .

– الموشح مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر .

(تحقيق على محمد البجاوى – دار نهضة مصر ١٩٦٥ م)

المرزوقى ، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن .

– شرح ديوان الحماسة :

(نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ م القاهرة) .

ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى

– لسان العرب

نزار قبانى .

– قصتى مع الشعر (مطبوعات نزار قبانى – بيروت)

– ما هو الشعر (مطبوعات نزار قبانى – بيروت)

د. مصطفى ناصف .

النحو والشعر قراءة فى كتاب دلائل الإعجاز .

(فصول ، العدد الثالث - إبريل ١٩٨١ م) .

د. محمد حماسة عبد اللطيف .

- الضرورة الشعرية فى النحو العربى (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م) .

- العلامة الإعرابية فى الجملة (مطبوعات جامعة الكويت ١٩٨٤ م)

- فى بناء الجملة العربية (دار القلم - الكويت ١٩٨٢ م)

- النحو والدلالة (القاهرة ١٩٨٣ م)

ابن هشام ، أبو عبد الله جمال الدين .

- أوضح المسالك (نشر تحت اسم منار السالك إلى أوضح المسالك - محمد عبد العزيز النجار - مطبعة الفجالة الجديدة)

- مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب (دار إحياء الكتب العربية)

ويلك ، رينيه . René Wellk,

« The Main Trends of Twentieth Centuey Criticism »

Concepts of Criticism, ed, Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven, 1963).

ابن يعيش ، موفق الدين يعيش بن على .

- شرح المفصل (إدارة الطباعة المنيرية)